

LE NOVELLE DI PIRANDELLO



edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani
casa natale di luigi pirandello - villasetta, caosagrignento

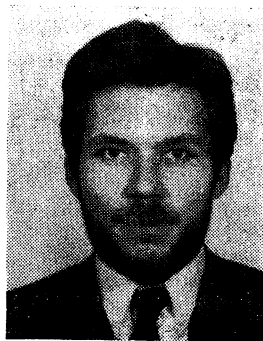


INDICE

5	Stefano Milioto: <i>Sei anni di attività: 1974-1979.</i>
19	Enzo Lauro: <i>Le novelle per un anno.</i>
33	Jorn Moestrup: <i>Struttura della novella pirandelliana.</i>
43	Antonio Illiano: <i>Note sulla genesi del personaggio.</i>
55	Gösta Andersson: <i>Le varianti testuali nelle successive edizioni delle novelle.</i>
65	Lone Klem: <i>Da novelle in commedia. Trasformazioni tematiche e formali del materiale di Ma non è una cosa seria.</i>
81	Cornelia Van der Voort: <i>La novella La verità e il racconto nel racconto.</i>
91	Felicity Firth: <i>Il gatto, un cardellino e le stelle; immagini emblematiche dell'universo pirandelliano.</i>
103	Madeleine Strong Cincotta: <i>L'esistenzialismo nelle novelle di Pirandello.</i>
119	Robert S. Dombroski: <i>Negazioni pirandelliane nella Fuga.</i>
129	Franco Zangrilli: <i>La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana.</i>
173	Antonio Alessio: <i>Tra pittura e narrativa nella novella pirandelliana.</i>
191	Sarah Zappulla Muscarà: <i>In margine ad una novella sconosciuta dell'ultimo Pirandello.</i>
211	Giuseppe Petronio: <i>Le novelle « surrealistiche » di Pirandello.</i>
229	Ulrich Schulz Buschhaus: <i>Pirandello e la « novellistica dell'assurdo ».</i>
239	Michael Rössner: <i>Aspetti della « coscienza mitica » nelle novelle di Pirandello.</i>
253	Lucio Lugnani - Laura Carotti - Silvia Delaimo - Gianluigi Goggi - Antonella Ricciardi - Anna Lisa Turrini: <i>Dalla raccolta al corpus (La raccolta, pag. 257; Problemi dell'enunciazione, pag. 267; Motivi-chiave e reti tematiche, pag. 305).</i>
361	Mario Baratto: <i>Relazione conclusiva.</i>

Aspetti della « coscienza mitica » nelle novelle di Pirandello

di MICHAEL RÖSSNER



Cinque anni fa, nel dicembre del '74, si è svolto qui ad Agrigento un convegno sul Teatro dei Miti. Confesso che i risultati di questo convegno mi sono serviti di stimolo per il progetto forse un po' audace da me realizzato nel '77: quello di esaminare Pirandello sotto l'aspetto del mito, di cercare nell'insieme della sua vastissima opera, a cominciare dalle poesie del *Mal giocondo* fino al terzo atto di *I giganti della montagna* che non potè scrivere, la sua posizione di fronte al mito, di ricercare inoltre certe tracce di un fenomeno di livello europeo, anzi mondiale: l'apparire di un nuovo modo di percepire questo mondo, di una nuova « coscienza » che chiameremo qui coscienza mitica, anche se c'è una differenza importantissima fra la coscienza mitica originale dei popoli primitivi e questo fenomeno dello spirito intellettuale europeo.

Ma prima di spiegare più dettagliatamente questo fenomeno, mi sento in dovere di correggere le aspettative forse suggerite dall'inizio un po' pomposo di questo piccolo articolo: non ho l'intenzione di presentare una nuova immagine di Pirandello e della sua opera che debba cancellare tutti gli altri modi di interpretazione da Tilgher fino ai nostri giorni; vorrei soltanto ampliare le possibilità di considerare l'opera pirandelliana, di interpretarla, vorrei incrementare il numero delle possibili associazioni, senza però escludere le altre, ormai arciprovalte. L'opera letteraria è, come abbiamo constatato tutti, non un segno ben chiaro, ben preciso, un *signifiant* con un solo *signifié*, ma un sistema inesauribile di possibili *signifiés*, di associazioni, e credo che sia il nostro dovere, come insegnanti e critici, arricchire quanto più possibile la parte accessibile per il lettore di questo sistema. Non è mia intenzione dunque negare la plausibilità di nessuna delle grandi opere critiche apparse dagli anni '20 in poi sul nostro Pirandello. Vorrei limitarmi a proporre; e spero che le mie proposte siano almeno prese in considerazione dal lettore.

Su questa base metodica ho scritto un libro sull'intera

opera di Pirandello: *Pirandello Mythenstürzer* (Pirandello fa crollare i miti), suddivido in tre parti principali: via dal mito - con l'aiuto del mito - arrivando al mito.

Nella prima parte, com'è ovvio, si parla dell'attività « demitizzante » di Pirandello, a cominciare dai miti della gioventù, dalle superstizioni della sua Sicilia, dai miti religiosi e infine dal complesso di miti risorgimentali conservati nel seno della sua famiglia a causa delle tradizioni patriottiche, tanto da parte del padre quanto da quella della madre; poi dello smascheramento dei miti pseudo-razionali della società borghese e della nostra cultura logico-scientifica; e finalmente della caduta dei propri miti d'« esilio »: il soggetto (l'io indivisibile) e — soprattutto — l'arte.

Nella seconda parte ho tentato di fare un inventario di tutte le tracce del mito, dalle poesie del *Mal giocondo* fino ai *Miti* stessi del teatro: il mito, dunque, come modo d'espressione nell'opera di Pirandello.

Nella terza parte infine ho considerato il fenomeno europeo della « coscienza mitica » menzionato prima, e della partecipazione di Pirandello ad esso.

Dato il tema di questo convegno, questo articolo si limiterà ad esaminare le novelle; e dato lo spazio ristretto, tratterà soprattutto dell'aspetto considerato nella terza parte del mio libro *Pirandello Mythenstürzer*: del fenomeno europeo della « coscienza mitica ».

Ma prima di affrontare questo tema, è doveroso definire validamente il concetto del mito: come parola di moda, vaga, per il nostro mondo intellettuale, inciampando ora nel concetto foneticamente parente di « mistica », ora in quello più terreno di « menzogna », « truffa » — non è dunque facile orientarsi. Ma prima di tutto: non parlerò qui del mito-storia, del mito-racconto, ma del mito sistema di percezione del mondo. Per facilitare un po' il compito partirò dalla negazione del contrario: il mitico sarà per noi innanzitutto il « non-logico », quello che non si può verificare con i mezzi della logica. Se applichiamo questo principio sul nostro mondo concettuale, ci rendiamo conto che la stessa logica è un mito: per poter verificare logicamente la sua correttezza è necessario innanzitutto supporre illogicamente la sua validità — ossia crederla miticamente. Lo stesso vale per il concetto di una verità oggettiva con esistenza indipendente da noi come soggetti.

Ragionamenti simili hanno indotto il filosofo polacco Leszek Kolakowski a postulare una « Necessità universale del mito » per l'uomo, espressa nel suo libro *Die Gegenwärtigkeit des Mythos* (La presenza del mito), München 1973. Neanche la scienza esatta, la scienza della natura rimane al di fuori di questo sviluppo: Michael Hochgesang ci dimostra nella sua

opera: *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert. Eine Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst, Philosophie*, München 1965 che « solo la scienza naturale poteva effettuare una involontaria reintegrazione del pensiero mitico nei suoi diritti originali ».¹

Hochgesang si riferisce soprattutto alla violazione del principio logico della causalità nella fisica di particelle elementari e alla relazione d'indeterminatezza scoperta dal fisico tedesco Werner Heisenberg.²

Ma prima di seguire Hochgesang sulla sua strada attraverso le diverse zone dello spirito umano, sempre sulle tracce del mito, è necessario fissare alcuni principi del pensiero — o della coscienza mitica. Esistono due fonti d'informazione importantissime: la filosofia (soprattutto il libro famoso di Ernst Cassirer: *Die Philosophie der symbolischen Formen* (La filosofia delle forme simboliche), vol. II: *Das mythische Denken* (Il pensiero mitico) Berlin 1925 e il meno famoso, ma altrettanto importante saggio di Georges Gusdorf: *Mythe et métaphysique*, Paris 1953); e la scienza delle religioni che si è occupata della percezione del mondo in quei popoli primitivi che conservano tuttora tracce di coscienza mitica (innanzitutto i libri di Mircea Eliade e di Karl Kerényi).

Da queste fonti ho dedotto i principi seguenti:

1) La concezione di spazio e di tempo dell'uomo che vive nella coscienza mitica non corrisponde ai nostri concetti razionali. L'uomo che vive nel mito si considera sempre come parte di un insieme, le sue azioni non sono manifestazioni coscienti di un individuo che, agendo, costituisce un io, ma adempimento di riti in un tempo che è origine e presente alla volta, in una specie di presente universale.

2) Si potrebbe dunque affermare che l'uomo fugge dalla sua posizione di soggetto, isolata, responsabile, ma che conserva la libera volontà, in un'unità cosmica protettrice. Gusdorf definisce in questo modo la « vita mitica »:

L'être dans le monde est donc vécu réellement comme un *dans le monde*, sans domiciliation précise, sans inhérence obligatoire à un corps qui en fixerait une détermination absolue.³

E, sempre parlando del corpo come elemento distintivo fra coscienza logica e mitica:

Le mythe, en effet, était participation, implication. La conscience réfléchie substitue à ce régime de confusion un régime nouveau de disjonction et d'opposition. L'homme se sépare de l'environnement, avec lequel, jusque-là, il faisait corps.⁴

La riprova sarebbe la risposta di un uomo primitivo di una tribù della Nuova Caledonia alla domanda di un missionario: « Che cosa vi hanno portato gli europei? » — « Ce que

vous nous avez donné, c'est le corps ». L'essere mitico, per Gusdorf, dunque, non è ancora localizzato in un corpo, ma si estende sul mondo intero, sulla natura, su pietre e piante — questa sicuramente è un'idea che troviamo spesso nell'opera di Pirandello.

Ma rimaniamo a Georges Gusdorf. Anche lui vede un rinnovamento del pensiero mitico nei nostri giorni: per lui, ad una iniziale *Conscience mytique* segue la *conscience existentielle*. Quest'ultimo fenomeno però viene descritto come « le retour de la conscience mythique refoulée ». Dobbiamo dunque distinguere un tempo (nel fondo razionale) di *conscience logique*, nel quale si utilizzano miti (come la logica stessa), che sono però miti fissi, creati e conservati, rigidi, che si manipolano con i mezzi della coscienza logica, da uno sviluppo nuovo (di cui ritroviamo primi segni nel romanticismo tedesco e nel decadentismo, e che si realizza definitivamente nell'anno 1900 circa), sviluppo che non crea nuovi miti, bensì cerca di vedere il mondo da un punto di vista preciso e mediante strumenti di percezione presi in prestito dal mito. Sicuramente, questo movimento ha molto in comune con l'esistenzialismo in filosofia e letteratura — come del resto annota anche Hochgesang nel suo libro sopra citato, in cui scrive *expressis verbis*: « Nella filosofia (...) l'esistenzialismo porta con sé la trasformazione del pensiero da logico a mitico ».

Questa « rivoluzione » consisterebbe soprattutto in una nuova « immediatezza dell'uomo pensante di fronte alla sua esistenza spazio-temporale, corporale ed agli oggetti reali ».⁵ Ora, in quanto all'equivalenza di esistenzialismo e coscienza mitica è lecito dubitarne, giacché l'esistenzialismo mostra all'uomo la sua condanna a una libertà illimitata che corrisponde alla non-protezione, dunque giusto al contrario della posizione ben protetta dell'uomo mitico che vive in una stretta unione con il cosmo. Ma sicuramente l'intellettuale del XX secolo, per poter arrivare a uno stato di coscienza mitica, non può ritornare alla mentalità primitiva, all'ignoranza, ma deve passare attraverso la sazietà dell'*avoir lu tous les livres*, attraverso lo « shock » esistenziale della coscienza della propria libertà illimitata — ed è questo shock che ci descrive anche l'insigne pirandellista Franz Rauhut nella sua opera *Der junge Pirandello* (Il giovane Pirandello), München 1964, il cui sottotitolo è significativo: « Il divenire di uno spirito esistenziale ». L'esistenzialismo, dunque, non è la nuova forma di pensiero mitico del '900, bensì la porta che introduce a questo stato d'animo gli intellettuali di questo secolo.

Un altro fenomeno che dimostra l'irruzione del mitico nei nostri giorni sarebbe, secondo Hochgesang, la perdita della logica comune, che si manifesta nel teatro moderno, soprat-

tutto nel teatro dell'assurdo attraverso il *Geschwätz* (chiacchiere senza senso — pensiamo soltanto alla « cantatrice chauve » di Ionesco). In queste chiacchiere vuote si manifesta la vanità della lingua logica — e la conseguenza sarebbe, sempre secondo Hochgesang, la ricerca di *Epiphanien*⁵ (epifanie),⁵ che lui definisce « fenomeni che possono esprimere qualcosa di essenziale, perché dentro di loro diventa visibile, al di sopra del solo reale, qualcosa di archetipico, di sempre vero ».⁶

Questi fenomeni preziosi che lui chiama « epifanie », momenti d'irruzione della coscienza mitica nella vita quotidiana regolata sempre dalla logica, sono le manifestazioni più tipiche di questa coscienza nella letteratura. Ma per giungere più velocemente a Pirandello, vorrei citare qui soltanto uno dei tanti possibili esempi anteriori alla sua opera, uno dei primi cronologicamente e sicuramente uno dei più espressivi. Si tratta della finta *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal. Mi permetterò di citare in tedesco — esiste un'ottima edizione bilingue a cura di Claudio Magris con la quale si possono confrontare le mie citazioni.

Questa « lettera », scritta da Hofmannsthal nell'anno 1902, finge di esser opera di un nobile inglese, Philipp Lord Chandos, nell'anno 1603 per Sir Francis Bacon al fine di spiegare le ragioni dell'astinenza letteraria dell'autore. Comincia spiegando il suo « caso »:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. (...) Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem (...) Gesprächen vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlungen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr liess sich mit einem Begriff umspannen.⁷

Queste parole ci ricordano subito l'« immediatezza dell'uomo pensante di fronte agli oggetti reali » menzionata prima da Hochgesang come caratteristica dell'esistenzialismo e del pensiero mitico. Ed è giusto questa eccessiva vicinanza dell'uomo, come vediamo, che non gli permette d'effettuare quelle astrazioni arciconsuete che sono alla base della logica, senza le quali non c'è logica. La perdita della capacità d'astrazione porta a una incomunicabilità, ad una sensazione di vuoto, ad un certo nichilismo, come ci spiega Chandos. Ma all'interno di questo stato di vuoto, esistono certi « buoni momenti », momenti di una specie di epifania:

Es ist etwas völlig Unbenanntes und wohl auch kaum Benennba-

res, das in solchen Augenblicken, irgend eine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer ümerschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäss erfüllend, sich mir ankündet. (...)

Eine Giesskanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäss meiner Offenbarung werden.

Sono dunque gli oggetti umili che diventano « il recipiente » di questa « rivelazione ». E soprattutto quelli della natura, della vita in campagna. Ma in che consiste questo stato di coscienza mitica, di epifania? Lord Chandos ce lo spiega con l'esempio banale delle torture sofferte dai topi avvelenati secondo i suoi ordini nelle cantine delle proprie terre. Ecco come queste torture improvvisamente gli si presentano alla mente mentre sta cavalcando:

Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, dass ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist — von woher? (...) In diesen Augenblicken heben sich stumme und manchmal unbelebte Kreaturen mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, dass mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gesanken berühren, etwas zu sein. Ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschliessen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.⁹

Questo « rapporto nuovo » con l'« intera creazione » sarebbe quello denominato qui « coscienza mitica ». Abbiamo visto come Hofmannsthal lo vede nel 1902 a Vienna. Adesso però rivolgiamoci al Pirandello siciliano, ragionatore, per il quale il nichilismo, la sensazione della vanità del proprio ragionamento è ancora più dolorosa.

Si potrebbe citare qui la lettera dell'autore diciannovenne alla sorella Lina — ma siccome parliamo delle novelle di Pirandello, guardiamo piuttosto la frase più generale applicata ne *Il professor Terremoto* ai meridionali in genere:

Sono così tormentosamente dialettici questi nostri bravi confratelli meridionali. Affondano nel loro spasimo, a scavarlo fino in fondo, la saettella di trapano del loro raziocinio, e fru e fru e fru, non la smettono più. Non per una fredda esercitazione mentale, ma anzi al contrario, per acquistare, più profonda e intera, la coscienza del loro dolore.¹⁰

Questo brano arciconosciuto e arcicitato non è nuovo per noi, come non lo sarebbe neanche quello tratto da *I vecchi e i giovani*, dove don Cosmo lamenta il suo « demoniaccio bef-

fardo » o quest'altro della novella *Non è una cosa seria* che ci mostra come la logica, il ragionamento, l'avvertimento del contrario (per usare la terminologia de *L'umorismo*) agiscono ormai involontariamente, torturando il povero Perazzetti:

Aveva una fantasia mobilissima e quanto mai capricciosa, la quale, alla vista della gente, si sbizzarriva a destargli dentro, senza ch'egli lo volesse, le più stravaganti immagini e guizzi di comicissimi aspetti inesprimibili; a scoprirgli d'un subito certe strane, riposte analogie, a rappresentargli improvvisamente certi contrasti così grotteschi e buffi, che la risata gli scattava irrefrenabile.¹¹

Così si distruggono gli ideali, le basi di ogni possibile *Weltanschauung* fissa. Ne segue la disperazione — le lettere menzionate a Lina sono una prova ben chiara di questo « abisso nero » che viene « rivelato » dopo aver « scrollato le bianche statue », come dichiarò lo stesso Pirandello in un'intervista nel 1936.

Allo stesso tempo però ne segue l'atmosfera che Franz Rahut nel suo libro citato chiama « esistenzialista »:

Im engeren Sinn handelt es sich um Existenzialismus, wenn eine neue Beunruhigung oder Erschütterung auftaucht und wenn auf die uralten Fragen neue Antworten gesucht und gefunden werden.¹²

Eccoci di nuovo all'esistenzialismo come fase che precede la possibile irruzione della coscienza mitica. La strada è dunque ben chiara: attraverso il crollo delle « bianche statue », dei miti fissi, irrigiditi, Pirandello giunge all'orlo dell'abisso nero della *disperazione* (la *Erschütterung* esistenziale di Rahut); ma non cade, trova conforto dapprima in momenti di coscienza mitica che abbiamo chiamato con *Hochgesang* epifanie, i quali a mano a mano si fanno più frequenti, finché si arriva a uno statoidi « epifania permanente » nella villa « La Scalogna » de *I giganti della montagna*. Ma qui non parleremo di questa villa, non tratteremo dei miti teatrali; bensì cercheremo di applicare alle novelle questo « criterio di letteratura e soprattutto questo stato d'animo differente che i Miti esigono » (come diceva il professor Lauretta nel suo discorso d'inaugurazione cinque anni fa).¹³

Finora, quando si è notata la vicinanza fra novelle e Miti, si è parlato sempre di un periodo « surrealista » del Nostro che comprendesse tanto i Miti come le ultime novelle delle raccolte *Berecche* e *Una giornata*. Credo che questo punto di vista dovrebbe essere corretto. Innanzitutto, le relazioni di Pirandello col surrealismo sono scarissime. Non si tratta mai in lui di *écriture automatique*,^{13a} di uno stato « inconsciente », ma di una coscienza nuova, addirittura mitica. Inoltre, le relazioni fra novelle e Miti non possono limitarsi alle ultime novelle. Già nella poesia *La pioggia benefica* del *Mal*

giocondo si vede un sentimento d'unità cosmica, che si produce, come anche nel caso di Lord Chandos, al contatto con la natura. Il contatto con la natura aiuta anche Tommasino Unzio, il protagonista della novella *Canta l'epistola* (1911), a provare uno stato d'animo che assomiglia a quello che abbiamo chiamato « coscienza mitica »:

Non aver più coscienza di essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza più affetti né desiderii, né memorie, né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita. Ecco: sdrajato lì sull'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti, gonfie di sole; udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e quel fragore sentire, come da un'infinita lontananza, la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita.¹⁴

Si potrebbe sicuramente parlare in questo caso, ed in quello soprattutto della novella *La trappola*, anche di somiglianze con la filosofia di Henri Bergson; questo è, come ho spiegato all'inizio, un modo di considerare le novelle di Pirandello, applicato soprattutto da Tilgher e dai suoi « discepoli », e che mi pare valido; ma è soltanto un aspetto parziale e noi cercheremo di rivelarne un altro, altrettanto parziale, ma non ancora tanto conosciuto. Un elemento d'accesso alla coscienza mitica è dunque il contatto con la natura, con le cose semplici. Un altro sarebbe — come abbiamo visto prima, parlando delle idee di GUSDORF — la perdita del proprio corpo, la fine di una localizzazione precisa, il distendersi nel cosmo. Pirandello stesso manifestò alcune volte la sua antipatia verso il proprio corpo.¹⁵ Espressione di quest'antipatia potrebbe essere anche la disposizione ne *Le mie ultime volontà da rispettare*. Nella sua opera, l'antipatia verso il proprio corpo si trova spesso in donne che vedono in questo corpo soltanto l'oggetto della cupidigia degli altri e non possono riconoscere se stesse in quell'oggetto. E' significativo l'esempio della piccola Didi della novella *La veste lunga*, che non si sente più « a casa » nel suo corpo trasformato dalla pubertà!

Ma aveva una bocca, veramente?... Non se la sentiva! Ecco: si stringeva forte forte, con due dita, il labbro, e non se lo sentiva. E così, di tutto il corpo! Non se lo sentiva. Forse perché era sempre assente da se stessa, lontana...¹⁶

Lo stesso vale per la Nestoroff del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Qualche volta però, nelle novelle seguenti, come del resto già era il caso del professor Falconi ne *L'esclusa*, anche gli uomini provano ribrezzo per il proprio corpo — come Mister Myshkin nella novella *La tartaruga*. Se però perdono questa sensazione di essere imprigionati in un

corpo — cosa che avviene spesso al cospetto della natura — ne segue una « freschezza d'infanzia », come nel caso di Dianella Salvo de *I vecchi e i giovani*. L'elemento dell'infanzia — come un ritorno ad uno stato di coscienza anteriore, più ingenuo, mi pare altrettanto importante per l'accesso al regno della coscienza mitica. Questa sensazione dell'infanzia sembra anche la méta del povero vecchio nella novella *I piedi sull'erba* che vuole « ricominciare la vita così, coi bambini, sull'erba dei prati ». Quando i bambini si denudano i piedini, lui tenta di seguire il loro esempio, ma subito gli sorge davanti tutta accesa in volto e con gli occhi fulminanti una giovinetta che grida: « vecchio porco ».

Anche qui è solo il vecchio corpo che impedisce l'accesso a questo regno ingenuo dell'infanzia, ad uno stato di coscienza mitica originale — il protagonista è riuscito appena a liberarsi di una sola scarpa, ma non del peso del corpo che deve trascinare con sé e che lo fa credere ai bambini un maniaco sessuale.

Ma come ci si libera del corpo? — La possibilità più ovvia sembra la morte che — almeno per un cristiano — è soltanto corporale. Ed è questa una delle ragioni — credo — per le quali il tema della morte e del suicidio appare con tanta frequenza nelle novelle di Pirandello (ne ho fatto un elenco nel mio libro citato). L'espressione più chiara si trova nella novella *Soffio*: il protagonista, incarnazione dell'epidemia, della morte stessa, si vede, nella sua ebbrezza omicida, d'un colpo di fronte ad uno specchio: soffia, come lo aveva fatto tante volte prima, col suo gesto assassino — e il suo corpo sparisce:

M'intravidi per un attimo appena allo specchio, con occhi che io stesso non sapevo come guardarmeli, così cavati dentro com'erano nella faccia da morto; poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto da una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero...¹⁷

Il risultato, poco più tardi quando ha ormai lasciato la città e si è addentrato nella campagna, è uno stato di coscienza mitica, di unione cosmica nella descrizione della quale abbondano aggettivi come « nuovo », « primo », « verde », segni dell'infanzia:

Liberato alla fine dello stretto delle case della città orrenda, mi sentii nell'aria della campagna aria anch'io. Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra; il verde era così fresco e nuovo che pareva spuntato or ora dal mio estremo bisogno d'un refrigerio, ed era così mio, che mi sentivo toccare in ogni filo d'erba mosso dall'urto d'un insetto che veniva a posarsi...¹⁸

Ma non è necessario ricorrere alla visione irrealistica di *Soffio*, per mostrare la vicinanza della morte, la perdita del corpo e la coscienza mitica; anche tanti protagonisti più « reali » di

Pirandello provano sensazioni simili. Prendiamo, per esempio, Matteo Sinagra nella novella *Da sé*, un uomo che, a causa del suo fallimento economico ha perso persino la sua identità sociale, la coscienza di sé, e queste « perdite » lo porteranno al suicidio. Ma sulla strada del cimitero, che fa a piedi per risparmiare ai parenti le spese del trasporto, acquista un'altra coscienza di sé, coscienza ben differente, che rassomiglia alle « epifanie » di Lord Chandos:

E guarda con gli occhi nuovi le cose che non sono più per lui, che per lui non hanno più senso. (...) E un sapore nuovo ha l'aria, che gli entra nei polmoni, una soavità di refrigerio su le labbra, nelle narici... (...) ¹⁹

Ne segue una sensazione che corrisponde esattamente alla nostra definizione del tempo mitico: « eternità viva, presente, fremente », vissuta in uno stato d'« ebbrezza divina, ignota ai vivi » a quelli che conservano il loro corpo.

Sono stati di coscienza simili che vivono gran parte degli aspiranti suicidi nelle altre novelle. Ma non è necessaria la propria morte, anche soltanto una malattia o la contemplazione della morte altrui può bastare, come nel caso della novella *La mano del malato povero*, dove il narratore parla di un tipo di « epifania » con le parole seguenti:

Eppure è raro che almeno una volta, in un momento felice, non sia avvenuto a ciascuno di vedere all'improvviso il mondo, la vita, con occhi nuovi; d'intravedere in una subita luce un senso nuovo delle cose; d'intuire in un lampo che relazioni insolite, nuove, impensate, si possono forse stabilire con esse, sicché la vita acquisti agli occhi nostri rinfrescati un valore meraviglioso, diverso, mutevole. ²⁰

E' nuova qui la parola « meravigliosa » — e la meraviglia, lo stupore coincidono con questo atteggiamento tipico dell'uomo mitico di fronte a tutte le cose — lo *stupor mythicus* constatato da Mircea Eliade.

Il brano più significativo delle novelle in relazione al problema del corpo e della morte si trova sicuramente nella novella *Di sera, un geranio*. E' questione dapprima dell'estraneità verso il proprio corpo:

Veramente non vide mai la ragione che gli altri dovessero riconoscere quell'immagine come la cosa più sua.

Non era vero. Non è vero.

Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso

Case strade cielo. Tutto il mondo.

E già nelle ultime frasi si vede accennata una previa « epifania », avvenuta durante la vita del protagonista appena mor-

to, il quale adesso, liberato dal proprio corpo, raggiunge più facilmente lo stato di coscienza mitica:

... ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo sgomento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna a aderire, ma, aderendovi, la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza più lui: oggetto: orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera

Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui.

E questo è morire.²¹

Lo sgomento sparisce definitivamente quando si allarga la scena ed entriamo nel regno della natura:

Ma ora lui è come la fragranza di un'erba che si va sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e vanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino.²²

Poiché è sempre questione della morte, si potrebbe interpretare l'opera di Pirandello come un invito al suicidio collettivo. Tuttavia non è così — poiché si può vivere anche nell'epifania, nella coscienza mitica senza perdita reale del corpo in mezzo della morte. E ciò che avviene per esempio alla fine del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, o — come sempre — nella vita degli Scalognati ne *I giganti della montagna*. A una cosa però bisogna rinunciare: alla propria posizione sociale, alle proprie aspirazioni — bisogna farsi « dimissionario » come il mago Cotrone. Per questa strada del dimissionario gli sarebbe potuto servire da modello un personaggio di una novella anteriore — il dottor Mangoni di *Niente*. Questi, chiamato per salvare un suicida dalla morte, dichiara invece la vanità della vita che si irrigidisce nei miti della società borghese: l'amore che si trasformerebbe in una donna, il mondo, in una casa. E, « facendo scattar le mani in curiosi gesti di nausea e di sdegno, se ne va, zoppicando e borbottando »:

— Che libri! Che donne! Che casa! Niente... niente... niente... Dimissionario; dimissionario! Niente.²³

Mentre il dottor Mangoni ne parla teoricamente, c'è, in una delle novelle siciliane, un personaggio che realizza questa « dimissione » nella pratica: Don Simone Lampo, proprietario terriero impoverito. Egli si trova ormai in una via di mezzo fra povero e ricco ed è perciò già dall'inizio un po' emarginato nella società. Ma persiste sempre in lui la necessità interiore di sicurezza, economica e sociale: egli conserva « un po' di grano che, mietuto fra pochi giorni, gli avrebbe dato, sì e no, tanto da pagare il censo alla mensa vescovile » e, per i propri bisogni, una casa piena di uccelli di cui si ciba. Nazzaro, vaga-

bondo — fratello spirituale di Giudè e di Liolà, gli rimprovera di commettere un peccato mortale catturando gli uccelli, rappresentanti mitici della libertà (anche Liolà dice: « Uccello di volo sono »). Decidono di mettersi insieme, di vivere con la natura, in uno stato di coscienza mitica — ma prima è necessario distruggere i residui di posizione sociale ed economica — liberare gli uccelli e bruciare il grano:

C'erano due pazzi patentati per gli uomini che stavano laggiù, oppressi, ammutoliti: lui e Nàzzaro. Bene: ora si sarebbero messi insieme, per accrescere l'allegria del paese! Libertà agli uccellini e fuoco alla paglia!²⁴

Nàzzaro però riconosce chiaramente che questa prontezza di Don Simone all'opera distruttrice della propria identità sociale non è altro che momentanea ebbrezza — e decide dunque di realizzare da solo il progetto ancora durante la notte, invece di aspettare il mattino. Don Simone, davanti al fatto compiuto, dapprima si arrabbia e grida « Ti mando in galera! ». Ma la serenità di Nàzzaro vince la sua disperazione — e tutt'e due diventano vagabondi, per vivere d'ora in poi in una specie di coscienza mitica primitiva, in unione con la Terra Madre (mito molto frequente in Pirandello — si pensi a *Il fumo*, *Il vitalizio*, *Padron Dio*, *Làzzaro*, ecc. ecc. — che corrisponde esattamente a uno dei miti principali trovati da Eliade nelle mitologie primitive).

Possiamo dunque ritenere due principi validi per gli stadi di coscienza mitica nelle novelle di Pirandello (come del resto in tutta l'opera):

1) E' necessario perdere il proprio corpo, liberarsi della prigione della propria esistenza corporea, sociale, ed estendere la propria anima sul mondo circostante, sull'intero cosmo, compito che diviene più facile al cospetto della natura, soprattutto di notte, come lo prova il brano seguente, tratto dalla novella *Quand'ero matto...*

L'anima mia, che nell'uscir dalla villetta era tutta chiusa nel cordoglio della morte, ad un tratto si aprì, come se il cordoglio stesso si fosse spalancato al cospetto di quella notte: altro dolore immenso mi parve che fosse nel cielo misterioso, in quelle nuvole squarciate e trascinate; altra pena arcana nell'aria infuriata e urlante in quella fuga, e, se così gli alberi muti si agitavano, anche uno spasimo ignoto doveva certo essere in loro.²⁵

2) V'è poi la possibilità di acquisire una coscienza mitica arcaica, primitiva ed ingenua come quella dei vagabondi siciliani, ma anche come quella manifestata nelle superstizioni talvolta ironizzate, ma tal'altra prese sul serio e rappresentate come vincenti sugli esseri razionali (cfr. per esempio la novella *Chi fu...?* o *Dal naso al cielo* in quanto agli spiriti, *La fede e Lo storno e l'Angelo Centuno* in quanto alle credenze mitiche nell'ingenua religiosità del popolo meridionale; non tratteremo

qui delle novelle dove l'irrazionale (il mitico) vince la scienza, smascherando anch'essa come mito: *Donna Mimma* e *Acqua amara e lì* sarebbero gli esempi più significativi); d'altra parte per l'intellettuale, l'uomo che vive una certa *Erschütterung* (shock) esistenziale, come lo vede Rauhut, c'è la possibilità di vivere l'irruzione della coscienza mitica nuova, libera, la sensazione di uno spazio e di un tempo mitici attraverso le cosiddette epifanie costatate da Hochgesang nell'opera di Hofmannsthal. Lo stato di epifania permanente non viene raggiunto nelle novelle. Ci giunge, semmai, Vitangelo Moscarda nel romanzo *Uno, nessuno e centomila*, e, sicuramente, Cotrone con i suoi scalognati nel dramma *I giganti della montagna*, come lo vede anche Claudio Vicentini:

La condizione degli « scalognati » aperta oltre il mondo degli schemi consueti e dei nostri sensi è ovviamente il permanere nello stato dei « momenti eccezionali » più volte descritti.²⁶

Questa sarebbe dunque, per me, la méta ultima alla quale aspirano tutti i tentativi « momentanei » delle novelle che abbiamo cercato di illustrare in questo piccolo articolo, che, ripeto, non deve essere letto con *la* interpretazione nuova di Pirandello, unica valida per il futuro; ma che costituisce soltanto un possibile punto di vista. Non bisogna dimenticare inoltre che si tratta di un fenomeno europeo, nel quale il nostro Pirandello si inserirebbe benissimo. Abbiamo cominciato con il viennese Hofmannsthal; per non limitare questa nuova lettura di Pirandello a un dialogo esclusivo Vienna-Sicilia, dato che un critico viennese parla su un autore siciliano, termineremo con una frase di Zola che illustra tanto l'elemento della natura quanto l'idea di un espandersi dell'anima su tutte le cose circostanti; essa è tratta da una lettera a Jules Lemaître:

Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre d'où il sort et où il rentre. L'âme que vous enfermez dans un être, je la sens épandue partout, dans l'animal dont il est le frère, dans la plante, dans le caillou.²⁷

Abbiamo dunque constatato che la coscienza mitica, se la consideriamo come aspetto lecito nell'opera pirandelliana, non si limita ai Miti veri e propri, ma si trova dappertutto, e spesso anche nelle novelle. E' questo un argomento di più per l'unità sostanziale dell'insieme delle opere di Pirandello (unità dalla quale non si possono escludere, come venne fatto parecchie volte, i Miti o l'opera degli ultimi anni come fundamentalmente differenti della produzione anteriore), nonché un argomento di più per la partecipazione del Nostro alla zona più moderna del pensiero europeo, ai grandi cambiamenti nella percezione del mondo rappresentati nell'opera d'arte, cambiamenti dei quali non solo noi, ma perfino i nostri figli sono e saranno testimoni.

NOTE

1) Michael Hochgesang, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*, München, 1965, p. 14.

2) l. c., p. 14 — spiega quest'idea come segue: « Se si traduce questa convinzione in altre parole, anch'essa non significa altro che il fatto che la situazione del mondo in fondo è mitica. Non c'è un « io » osservatore completamente separato dal resto. Ci sono quelli che agiscono e quelli che subiscono, coloro che sono toccati e coloro che toccano, chiusi tutti dentro determinate situazioni figurative, locali e temporali » (l. c., p. 21).

3) Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, 1953, p. 85.

4) l. c., p. 135.

5) Hochgesang, l. c., p. 83.

5a) Nel frattempo venne applicato il concetto di « epifania » anche all'opera di Pirandello — cfr. l'articolo di Piero Cudini, *Mattia Pascal tra evocazione ed epifania*, in Rivista di Studi pirandelliani (1978), pp. 7-16.

6) Hochgesang, l. c., p. 46.

7) Hugo v. Hofmannsthal, *Ein Brief* (Una lettera), in: *Gesammelte Werke*, ed. B. Schoeller-R. Hirsch, Frankfurt, 1979, vol. III: *Erzählungen - Erfundene Gespräche und Briefe - Reisen*, pp. 465 s.

8) l. c., p. 467.

9) l. c., pp. 468s.

10) *Il professor Terremoto* (in *L'uomo solo*), NA I (Novelle per un anno I), Mondadori, Milano, 1975, p. 608.

11) *Non è una cosa seria* (in *La giara*), NA II, p. 367.

12) Franz Rahut, *Der junge Pirandello*, München, 1964, p. 224.

13) Enzo Lauletta, *Il teatro di Pirandello*, in *I miti di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1975, pp. 26 s.

13a) La « scrittura automatica » di Pirandello - i momenti in cui scrive ascoltando i suoi personaggi « indipendenti » - non si può comparare col fenomeno omonimo surrealista: viene poi ordinata secondo principi linguistici e di struttura narrativa ben precisi.

14) *Canta l'epistola* (in *La rallegrata*), NA I, p. 446.

15) Jean-Michel Gardair, *Pirandello, Fantasmies et logique du double*, Paris, 1972; cfr. anche Eugenio Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Novara, 1959.

16) *La veste lunga* (in *L'uomo solo*), NA I, p. 622.

17) *Soffio* (in *Berecche e la guerra*), NA II, p. 789.

18) l. c., p. 790.

19) *Da sé* (in *Candelora*), NA II, p. 652.

20) *La mano del malato povero* (in *Il viaggio*), NA II, p. 462.

21) Ambe citazioni: *Di sera, un geranio* (in *Berecche e la guerra*), NA II, p. 814.

22) l. c., p. 815.

23) *Niente* (in *La mosca*), NA I, p. 877.

24) *Fuoco alla paglia* (in *La vita nuda*), NA I, p. 329.

25) *Quand'ero matto...* (in *Il vecchio Dio*), NA I, p. 167.

26) Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, 1970, p. 251.

27) citazione secondo: Rahut, Zola - Hauptmann - Pirandello. *Von der Verwandtschaft dreier Dichtungen*, in GRM (Germanisch, Romanische Monatsschrift) 26/1938, p. 451.